PR
2808
.S8
1908

PR
2808
S8
1908

Julius Cæsar

Shakespeares historiska drama

jämte några anmärkningar om kritik och skådespelarens konst samt ett tillägg om teaterkrisen och teatertrasslet

tillägnadt

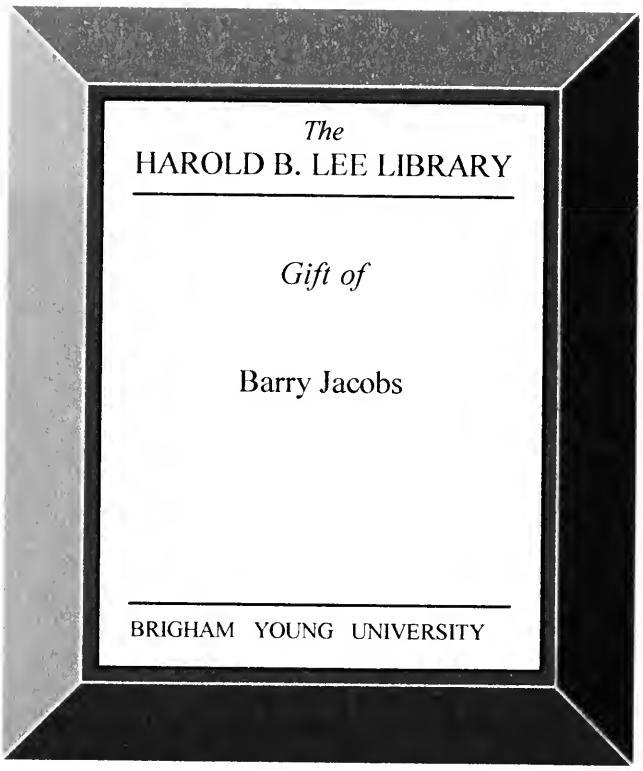
INTIMA TEATERN

AF

AUGUST STRINDBERG

STOCKHOLM
BJÖRCK & BÖRJESSON

PRIS 50 ÖRE


The
HAROLD B. LEE LIBRARY

Gift of

Barry Jacobs

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY

JULIUS CÆSAR

SHAKESPEARES HISTORISKA DRAMA

JÄMTE NÅGRA ANMÄRKNINGAR OM KRITIK OCH
SKÅDESPELARENS KONST SAMT ETT TILLÄGG
OM TEATERKRISEN OCH TEATERTRASSLET

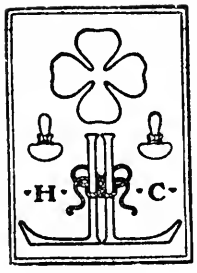
TILLÄGNADT

Intima Teatern

AF

AUGUST STRINDBERG

STOCKHOLM
BJÖRCK & BÖRJESSON



TRYCKT HOS
BRÖDERNA LAGERSTRÖM
STOCKHOLM
1908

NÄR MAN SKALL SKRIFVA ETT HISTORISKT drama, så blir det ju lite kria, eller skrifva om ämne; variation på ett tema eller transkription af ett redan komponeradt stycke. Shakespeares Cæsar var redan på sin tid ett af hans populäraste och har fortfarit hålla affischen i alla bildade länder. Detta, ehuru stycket icke är roligt. Man vet ju allting förut, och äfven hur det skall gå för hjältarne; där saknas äfven kärlek, som sätter piff på de enklaste och torraste anrättningar; där finns ingen narr som roar, ingen intrig som spänner, inga troll, bara en vålnad, som dock är tarfligare än Hamlets. Men stycket irtresserar likafullt såsom allt hvad Shakespeare gjort, emedan det bärs af en inre spännkraft, som här dock slappas något emellanåt.

När jag år 1869 begagnade Julius Cæsar som undervisningsbok i engelskan (ehuru jag knappast kunde uttalet af det kitsliga språket) så valdes pjesen, emedan språket var lätt och emedan texten icke innehöll något grofkornigt. Vi ungdomar, som voro starka i kritiken, anmärkte genast att dramat borde hetat Brutus, emedan Cæsar dunstar af i tredje akten; och världens största hjälte, som vi kände både från världshistorien och hans egen De Bello Gallico, funno vi illa tecknad; en ynkrygg som trodde på varsel och syner samt stod under toffeln, så att han ville bli hemma från senaten, därför att frun i huset drömt illa och bad honom vara försiktig general. Dessa hufvudanmärkningar från 20-åringar ha verkligen blifvit gjorda förut och efteråt af berömda kommentatorer, och när jag nu vid 60 års ålder läste om min

Cæsar, hvilken jag på grund af explikationerna känner bäst af Shakespeares stycken, så trängde sig samma brister på mig.

När jag nu igen drog ut Cæsars roll, hvilket jag förr gjort, så fann jag, nu som fordom, en viss svaghet i karaktärsteckningen, hvilken icke får förvandlas till förtjänst därför att man tycker om Shakespeare.

Låt oss nu se på väfven, skilja ränningen från inslaget och syna skaften.

Redan i akt I scen 2 kommer Cæsar på en öppen plats med sin gemål Calpurnia. Som bekant talar man icke om Cæsars maka, och en romare visade icke sin fru på gatan. När Cæsar, världsskakaren, öppnar munnen, så är det för att be sin hustru ställa sig vid kapploppet i Antonii väg att Antonius må vidröra henne. ty »folktron säger, att ofruktsamma kvinnor, dem man vidrör vid detta helga kapplopp, blifva fria från sin förbannelse». Detta har kommentator förklarat så, att Cæsar nu vid femtiofem år är trött, eller utlefvad, så att han därför(!) börjar bli skrockfull, helt enkelt. Kunde man icke i dess ställe tänka sig att detta betydde detta? Cæsar är på höjden af makt; imperator, pontifex maximus, tilldömd (bokstafligen) guddomlig dyrkan. Han har dock inga barn med sin gemål (med Cleopatra ägde han dock Cæsarion), och nu, när han anar sitt slut, vill han fortlefva i afkomlingar, eller grunda en dynasti.

Så kommer spåmannen och varnar för Idus Martii; men då vill Cæsar icke höra på, utan kallar honom drömmare. Alltså var han icke vidskeplig, i den bemärkelsen. Denna presentation sker på en trycksida, och kom likvisst för tidigt, som vi nyare skulle tycka.

Eften en stund (i samma scen 2) kommer Cæsar tillbaka, och ger några skarpa karakteristiker af de sammansvurna, som skall antyda att han misstänker dem. Kommentatorn säger att hans människokännedom härigenom skall läggas i dagen. Så går han igen, och syns icke mer i första akten.

Sammansvärjningen utarbetas; och i andra aktens andra scen kommer Cæsar ut i nattrock (och tofflor), skrämd af åskvädret och Calpurnias skrik i sömnen. Han skickar en tjänare till prästerna att begära offring och spådom (ur offer-

djurens inälfvor). Detta är icke vidskepelse, utan romerska religionsbruk, liksom oraklen i Grekland. Nu kommer Calpurnia ut ur sängkammaren. Hon har aldrig trott på järtecken förut, men nu skrämma de henne; och hon ber sin make vara försiktig. »När tiggarn dör, så synas ej kometer», och det har hon rätt i.

Tjänaren återkommer nu och berättar, att prästerna vid offringen funnit ett djur som saknat hjärta.

Därtill svarar Cæsar på ett stortaligt sätt, som icke är likt den sansade, högt bildade mannen, och som därför synes oss verka osant. Han säger: »Faran vet rätt väl att Cæsar mera farlig är än hon?» Sådant sade icke Julius Cæsar, som skrifvit den passionsfria historien om Galliska Kriget.

Calpurnia, öm maka och icke alls okvinnlig bönfaller att han ej må gå i senaten: »säg att min rädsla håller dig hemma». Cæsar gör ju sin älskvärda maka till viljes, för att icke oroa henne, och här synes intet spår af toffeln. Så kommer husvännen Decius Brutus, och lyckas väcka Cæsars manliga stolthet så att han ändrar beslut, och klär sig i togan att gå i senaten. De sammansvurna inträda och Cæsar hälsar dem, utan synbar misstro. Till Brutus slänger han en stänkfråga som kan vara betydelselös: »Har du gått ut så tidigt?» Alla gå till Capitolium.

Tredje akten. Capitolium. Spåmannen varnar igen. Artemidorus lämnar sin supplik. Decius Brutus lämnar Trebonius' böneskrift. Förgäfves; Cæsar går i senaten. Metellus Cimber ber om nåd för sin förvisade broder. Cæsar blir brutal. Brutus, Cassius tränga fram och instämma i nådeansökningen. Cæsar svarar som en Vielgeschrei: Han är orubblig som polens stjärna, hvilken »ej har sin like uppå firmamentet». »Så ock i världen; den är full af mänskor; de hafva kött och blod och känslighet, dock vet jag blott en enda bland dem alla, som obetvinglig och orubbelig sin plats behåller. Och att det är jag!» Och så stickes han ner! Med orden Et tu Brute i engelskan, som Hagberg öfversätter till Svenska. Alltså: med tredje aktens första scen är styckets hjälte försvunnen, hvilket man alltid klandrat som kompositionsfel. Men nu kommer det nya seklets kritik och fritager Shake-

speare felet, hvilket erkännes men icke af alla. Israel Gollancz har i sin upplaga tryckt i detta år 1908, följande uppgift som kan vara sann. »Mr Fleay (känner inte!) menar att den nuvarande formen af dramat härstammar från 1607, och att den är en förkortning af ett mera fullständigt.» »Samme kritiker menar också att Ben Jonson verkställt förkortningen.»

Det är detta hemlighetsfulla med Shakespeare, att så fort man tar i pennan om honom, så råkar man i gräl, med auktoriteter för och emot. Jag kan icke afgöra om Cæsar är Shakespeares egen redaktion, och lämnar därför frågan, hållande mig till det föreliggande dramat sådant vi läst det från ungdomen.

Hufvudanmärkningen att hjälten försvinner i början af tredje akten kan ju eskamoteras bort med detta: »kalla det Brutus eller hvad ni vill eljes» så är saken hjälpt! En kommentator har svängt sig, med den förklaringen att Cæsar icke är borta med tredje akten, ty han går igen i fjärde och femte, som vålnad nämligen, och hans mäktiga person lefver i minnet som sysselsätter och besätter de handlande personerna ända till slutet. Brutus' sista ord är ju: »Cæsar äg nu fred! Ej halft så villigt jag dig stötte ned.» Det låter ju säga sig.

Men att skildra världens största hjälte som en kruka? hur kan det sömma sig med Shakespeares aristokratiska tänkesätt eljes? Man kan svara: Det mänskliga, inbegripet svagheterna, är ju det som intressar oss; hur vill Ni skildra härskaren, statsmannen, historikern, på scenen. Skall han draga omkring med legioner på slagfält? Skall han sitta vid ett bord och skrifva lagar, eller kanske visas då han författar De Bello Gallico? Det är icke dramatiskt; alltså återstår privatlifvet. Men att inveckla honom i en kärleksintrig, t. ex. med Cleopatra, vore icke trefligt, och icke af betydelse för Cæsar, ty han gick igenom sin Cleopatra, under det Antonius däremot stannade i stöpet. Då återstår bara »Cæsar intime», at home, som Shakespeare gjort, låt vara i sängkammarscen med nattrocken. Vi se ju Cæsar här, som god make, eftergifven i småsaker, som vän, som statsman och härskare, i senaten. Härföreriet är ju icke att draga

fram på scenen, då därtill fordras slagfält och arméer. Cassius' skildring af karaktären Cæsar är endast ett troget uttryck för demagogens konstanta villa att alla människor äro lika. Att Cæsar ropade hjälp när han var nära att drunkna är i demokratens ögon ett bevis på bristande hjältemod; att Cæsar kunde ha frossen i Spanien och under febern begära dricka, blir för Cassius till ett »vekligt väsen». Och hela den småaktiga skildringen blir endast en skildring af Cassius småaktighet och afund, ty Shakespeare synes hyst en naiv beundran för Cæsar, och han kunde gärna ha berättat anekdoten om »Cæsar och hans lycka» i båten.

Vid det historiska dramat är svårigheten finna lagom i det historiska och lagom intimt. Historien i dess stora drag är Försynens egen komposition, och Shakespeare är providentialist som antikens tragöder voro, därför försummar han icke det historiska, utan låter den högsta rätten skipas ända till småaktighet. Exempel: Cæsar har störtat Pompejus sin medtriumvir; Cæsar fälles vid foten af Pompejus' bildstod. Cassius har stuckit Cæsar med sitt svärd, och Cassius faller på samma svärd.

»Nu är du hämnad Cæsar
och det med samma svärd som dräpte dig.»

Men Shakespeare har också slafviskt följt historien sådan Plutarchus skrifvit den, och han har till och med skrifvit af hela stycken anförda af Gollancz (1908). Hvad nu hufvudpersonen eller Brutus angår, så är denna en idealfigur och i släkt med Hamlet, som tillkom i samma andedrag. Brutus filosoferar öfver allt hvad han företager, håller äfven en självmordsmonolog, får se en vålnad, spekulerar öfver sitt öde och tillvarons problem. Brutus har inga fel, men begår ett enda stort, då han ingriper i Försynens rådslag och mördar Cæsar, och på detta faller han, sedan han först sett hvilket pack han arbetat tillsammans med och huru de män voro som följde på tyrannen. Antonius tummar Cæsars testamente, Cassius är girig och tar mutor, Lepidus är en åsna. Folket som i första aktens första scen hurrar för Cæsar har nyss förut »klängt på murar och på tinnar» för att fira Pompejus; efter Cæsars död hurra de för Brutus, strax därpå för An-

tonius och så för Cæsar igen, när testamentet öppnas. Den rörliga hopen har Brutus offrat sin väns lif åt, på den abstrakta folkfrihetens altare har han slaktat det abstrakta begreppet tyrannen, som bara är en dålig öfversättning af härskaren.

Cæsar behöll som bekant alla republikanska former, men gjorde sig enväldig. Att han tillvällade sig gudomlig dyrkan (apotheosen) skulle en grekisk tragöd ha infört som tillräckligt motiv för hans störtande (hybris).

Shakespeares sätt att karakterisera sin hjälte är icke lyckadt, ty i stället för att låta karaktären framlysa ur handlingen, låter han Brutus tala om hvem han är; och i det berömda smådraget, hans ömsinthet för de sömniga tjänarne tycker jag att han poserar ädel, litet för pjåskigt för en romare. Brutus deklamerar, skulle vi nyare säga, och han är för hastig i sitt loftal öfver den döde Cassius, hvilken han nyss afslöjat som en girig lump.

»Du siste romare farväl med dig;
Rom kan omöjligt mer din like föda!»

Det är partimannens sätt att prisa sig själf i sin medbrottsling.

Grym är bilden af de nye männens grymhet, när de kommit till makten och i Antonii hus utfärda dödsdomar. Octavius fordrar att Lepidus skall döma sin egen broder; Lepidus bifaller utan protest. Lepidus fordrar att Antonius' systerson Publius skall dö. »Han må dö!» svarar Antonius; »se här ett enda penndrag dömer honom». Sammanställom detta med Cæsars vägran att benåda Metellus Cimber, hvilket blef förevändning för Cæsars död! Nu begå de nye männen samma brott, ogeneradt. Det blef vid det gamla! I teckningen af Brutus har man alltid sett som en svaghet, att Brutus endast mottager kallelsen af Cassius och blir hans verktyg, stående under hans, den ringares, inflytande.

Cæsars vänskap för Brutus är icke framhållen i någon scen; däremot är Brutus' gränslösa kärlek till Cæsar starkt betonad. Af hvilken art denna kärlek var, det vet man icke; en osäker tradition har gjort honom till Cæsars naturlige son, något som förr antyddes genom den fria öfversättningen

»äfven du min Brutus» (Et tu Brute! i Hagberg återgifvet: Du också, Brutus!)* Hvem är nu Brutus! Shakespeare, som icke lider af öfverflödig lärdom och som tar sakerna lite flott (han kallar Decimus Brutus för Decius!) låter Brutus härstamma från Lucius Junius Brutus, som fördref Tarquinius Superbus, men själf var systerson till Roms siste konung (efter Lucretias äfventyr). Jag trodde så också i min ungdom, men får nu veta att Cæsars Brutus, Marcus Junius var son till en folktribun »af samma namn» och af Servilia, Cato den Yngres halfsyster. Här vill jag i förbigående påminna att den äldre Brutus »ställde sig fånig» för att undgå Tarquinius förföljelse, och att möjligen Shakespeare fått Hamletmotivet då han sysslade med Brutus (till Julius Cæsar som föregick Hamlet).

Shakespeares Brutus är i alla fall en härrlig man, rättrådig, human, osjälfvisk, och icke ens hans fiender misstänkte dåliga motiv. Själf säger han om mordet: »Då Cæsar älskade mig, grät jag för honom; då han var lycklig, njöt jag däraf; då han var tapper, ärade jag honom; men då han var härsklysten, dödade jag honom». Det är ungefär Hamlets: »af idel kärlek grym jag vara får».

Men det finns en viktig person i Shakespeares Cæsar, och som bort presenteras ordentligt, emedan han spelar samma försonande roll som Fortinbras i Hamlet. Det är den som Shakespeare kallar Octavius Cæsar men sedermera blir kejsar Augustus. Han hette visserligen först Cajus Octavius, var adoptivson till Cæsar, men äfven systerdottersson, och kallade sig sedan Cajus Julius Cæsar Octavianus, och i dramat vid Filippi borde han ha hetat Octavianus. (Först

---

* Gollancz säger att enligt Plutarch skulle Cæsar ha tillropat Casca: »O vile traitor, Casca, what doest thou?» men Suetonius däremot låter Cæsar apostrofera Brutus på grekiska »*καὶ σύ τεκνον*», äfven du, min son? Teknon betyder icke att Brutus var Cæsars son, ty son heter hyios, men teknon är ett smeknamn, motsvarande »kära barn». Paulus begagnar således teknon till Timotheus, som icke var hans son (2:a Tim., kap. 2: 1). I Davids son heter son hyios; och barn heter pais. Felet Decius i stället för Decimus Brutus lär härleda sig från ett tryckfel i Amyots franska öfversättning af Plutarch, hvilken legat till grund för Norths engelska, begagnad af Shakespeare.

år 27 fick han af senat och folk hederstiteln Augustus). Nåväl, jag vet hur farligt det är att rätta på Skakespeare, ty man får vanligvis mothugg ini texten, men jag skall försöka på! När Cæsar i första aktens andra scen presenteras, så uttrycker han ju sina bekymmer öfver att han ingen tronföljare äger, då äktenskapet med Calpurnia är barnlöst. Han är omgifven af en massa folk (Cicero är statist!), men adoptivsonen är icke med. Cæsar uttrycker visserligen sina förhoppningar om att få en son med Calpurnia och ber henne ställa sig i Antonii väg vid kapploppet. Då han straxt därefter mördas borde adoptionen redan ha skett, och Octavianus hade ju här godt tillfälle bli förberedd, så att han icke ramlar ned på oss i fjärde akten. Jag undrade ett ögonblick om Shakespeare visste hvem hans Octavius Cæsar var, men som närgången kan frågan förfalla och anmärkningen också, då det är möjligt att vid styckets förkortning den saknade scenen blifvit struken. Jag skulle ha strukit Cicero, emedan han är försummad figur, trots det han talar grekiska; och att höra Cicero sex timmar i en talarstol, det vill jag inte, efter att i hela min ungdom ha pinats med hans förfärliga vältalighet.

Men den blifvande kejsar Augustus är ändå icke försummad, fastän han ej är med ens vid mordet.

Han visar sig först i fjärde aktens första scen och anhåller få Lepidus broder dödad. Han lägger ut ett godt ord för Lepidus, som Antonius liknar vid en åsna och sedan vid sin häst.

Sedan syns han icke förrän i femte akten vid Filippi; där tvistar han redan med Antonius om slagtordningen. »Tvistar du i sådan viktig stund?» Den blifvande härrskaren som skall slå Antonius vid Actium svarar: »Jag tvistar ej, men jag vill ha det så!» Strax därpå, anande sin stjärna, svarar han: »Jag är ej född att dö för Bruti klinga». Efter Brutus' död tar Octavius Cæsar allt Brutus' folk i sin tjänst, och som ädelmodig segrare håller han parentationen öfver sin fallne fiende: »Må han behandlas som hans dygder kräfva . . . Uti mitt tält han ligga skall i natt».

Det är bra! men publiken borde veta att det är Augustus,

och att han skall slå och efterträda Antonius en gång, ty därigenom får dramat oändligt perspektiv, utan början, utan slut, något af världshistorisk evighet, där skådespelarne aflösa hvarandra, men teatern står kvar, där publiken alltid är ny, men den gamla goda pjäsen håller sig: där »Cæsar dog och blef till mull, och täpper nu ett hål för dragets skull.» Pompejus, Cæsar, Brutus, Antonius, Augustus. Det är en serie, där hvarje term är liksom roten ur den föregående.

Kompositionen i Cæsar utmärker sig för en enkel nästan antik behandling; och det behagar trötta människor att ledigt kunna öfverskåda konstverket. Och där fattas icke form, ty mordet förberedt i två akter, infaller i tredje, och så afrulla sig de tragiska följderna rakt mot katastrofen, som följes af förnyelsen och framtidsperspektivet. Cæsar fortlefver, både i vålnaden (hämnden eller rättvisan), minnet och adoptivsonen.

Kvinnorna, Calpurnia och Portia äro i Shakespeare's bemärkelse och efter alla friska människors, sanna kvinnor, alltså kvinnliga, ärekära, måna om sina makar, undergifna. Calpurnia går bort i glömskan, men Portia är mera romarinna af den mindre veka sorten. Men båda behandlas därför väl af sina män, som sanna vänner, dem man hör, men därför icke lyder i allt. Där råder ett så kalladt godt förhållande, som i Cæsars äktenskap icke ens störes af makans ofruktsamhet.

Cassius, den tredje personen är en härrsklysten figur, som icke tål någon öfver sig, men så fasligt folkkär synes han icke vara. Den »torra Cassius» är äfven giribuk och lite skojare.

Casca är en dubblering af Cassius och är onödig, kanske kommit dit af misskrifning, ty när man läser Hagberg, där namnen skrifvas förkortade Cass. och Casc. så brukar man förväxla dem. Shakespeare måtte ha märkt svagheten, ty han gör sig besvär med åtskilliga karaktäristiker öfver Casca utan att lyckas intressera oss för honom. Han uppgifves vara slö; han går med skvaller; andra påstår att han är en tvärvigg och förställer sig. Och så blir han borta.

Decius (Decimus) Brutus får jag icke fatt i, och biperso-nerna äro för många att kunna hållas isär; det kanske för-fattaren icke begärt heller, han ville som våra samtida direk-törer ha affischen full. Och man gör Shakespeare en otjänst genom att berömma hans små fel.

I Två ungherrar från Verona har Shakespeare (som Hag-berg anmärker) infört två Eglamorer. »Möjligen har Shake-speare här glömt, att han i början af pjesen gifvit detta namn åt en af Julias friare.» Sådant händer!

Gollancz tror att i Julius Cæsar Shakespeare varit ute för samma lapsus då Lucius en gång synes förväxlad med Lucilius. Däraf tar jag mig friheten tro det de två Cinna i Cæsar också tillkommit på en höft. Det är småsaker dem regissören kan få rätta utan att klådiga recensenter öfver-faller honom för helgerån.

Det finns en liten scen jag fästat mig vid såsom varande bra gjord. Det är tredje aktens tredje scen, där Brutus kommer till en förklaring med Cassius. Den scenen är läro-rik såsom utgörande typen för ett gräl.

Cassius har pressat ut pengar och sålt ämbeten. Brutus säger honom det rent ut. Cassius förnekar först faktum (typiskt!) »Jag ha långa fingrar?» När han inte kan svänga sig längre, så vädjar han till att han »är äldre i tjänsten och bätte underhandlare». Brutus kan icke gå in på det. Cassius: »Jo det är jag!» Brutus: »Nej säger jag!» — Där-med öfvergår man till skällsorden. Brutus: »Bort simpla människa!» Så börja de skryta; och därpå följer käbblet. Cassius: Jag sade äldre krigare, ej bättre! [Det ljuger han, ty han sade (se ofvan) »i tjänsten äldre»] Säg, sad' jag bättre?» [Här ha båda glömt de fallna orden; ty Cassius sade »bättre underhandlare» och icke bättre krigare!] Brutus svarar som bruket är sedan grälet kulminerat: »Det gör mig lika mycket hur du sad'.» (Så dags då!) Därpå börja de skämmas, bli ledsna, och öfvergå till försoningen. Hvad Shakespeare menat med denna scen? Att Cassius icke var osjälfvisk i sin frihetssträfvan, men att Brutus var det. Eller att helt enkelt alla människor äfven de största äro behäf-tade med svagheter, och att en människa utan svagheter

vore en overklighet. Själfva Cæsar kunde han icke göra till någon Gud, men därför har han icke dragit ner honom. Cæsars hjältebragder anses vara bekanta och nu få vi i dramat se människan, som intresserar oss.

David Hume skrifver ännu, efter 1754, i sin History of England: »Om Shakespeare betraktas som en man (kursiveradt af Hume) född i en rå tid, uppfostrad i de simplaste vanor, utan någon bildning, hämtad hvarken från lif eller från böcker, må han anses som ett underverk: skärskådad som skald, hvilken måste kunna skänka en förfinad eller intelligent åhörare ett städadt nöje (proper entertainement), så måste vi pruta på lofsången. Vi beklaga att i hans kompositioner mycken regellöshet och äfven orimlighet (absurdities) så ofta skall störa de lifliga och upprörda scener som äro inblandade; och på samma gång beundra vi kanske dessa skönheter dess mera just emedan de äro omgifna af sådana vanskapligheter. En slående egendomlighet i känslan anbragt på en ensam karaktär hittar han ofta liksom i inspiration; men a reasonable propriety of thought* kan han icke hålla oppe lång stund.

Nervösa och pittoreska uttryck liksom också beskrifningar öfverflöda hos honom, men förgäfves söka vi diktionens renhet och enkelhet. Hans fullkomliga obekantskap med all scenisk konst och conduct, etc.»

Jag må bekänna att jag aldrig förstått Shakespeares sonetter, som ju lär handla om Männerliebe. C. R. Nyblom som öfversatt dem till svenska, påstår i förordet, att han begripit dem. Oscar Wilde uppger att dessa sonetter haft samma inflytande på honom som Platos skrifter utöfvat på ungdomen i en viss universitetsstad. I Shakespeares dramatiska arbeten kan jag endast minnas Hamlet, där den ömtåliga frågan vidröres. Ömtålig är frågan därför, att om man i öfverseende säger sig förstå den, blir man misstänkt; och om man ogillande yttrar sig om den, blir man falskligen beskylld — för något annat. I akt två, scen två, säger

---

* Svårt att öfversätta! Förefaller därför krystadt.

Hamlet till Gyldenstern och Rosenkranz: »Mannen gör mig ingen fröjd och kvinnan ej heller, ehuruväl ert småleende tyckes mig antyda annat.» — Rosenkranz: »Min prins, det låg ingenting dylikt i mina tankar.» — Hamlet: »Hvarför skrattade ni då, när jag sade att mannen gör mig ingen fröjd? (Man delights not me). Betyder detta detta? Jag vet icke, och har inte sett någon kommentator tolka det.

* * *

Jag skall sluta detta med en bekännelse och ett erkännande, som jag långt förut afgifvit. Shakespeares sätt att i dramat Cæsar skildra historiska personer äfven hjältar at home, intimt blef bestämmande mönster för mitt första stora historiska drama, Mäster Olof, och, med vissa reservationer, äfven för de följande efter 1899. Denna frihet från »teater» eller beräknad effekt som jag tog till rättesnöre, låg länge emot mig, tills Josephson vid Svenska Teatern upptäckte Mäster Olof 1880. Men ännu år 1908 insåg icke Molander att min Erik XIV var spelbar. Efter läsningen af den pjäsen utbrast han: »Ska man spela den här pjäsen? Den har ju bara två scener?» Molander var nämligen så inne i franska tekniken att han med scen menade »effekt». Jag minnes inte om Molander upplefde föreställningen af Musketörerna på Svenskan. I detta stycke voro alla gamla effekter samlade, och direktören väntade sig en jättesuccès. Men stycket mottogs med köld; effekterna föreföllo bara som knep, hvilka genast afslöjades.

Grandinson gick ut öfver Molanders »utvärtes», och gaf mig rätt där jag hade rätt, inseende att effekten eller styckets verkan berodde på helt annat än det pikanta i situationen och på utstyrseln. Grandinsons förfinade men förenklade smak för det »invärtes» gjorde det möjligt för mig att, efter Fredrikssons afgång dock, få fram stycken på Dramatiska Teatern sådana som Brott och Brott, Till Damaskus I, Påsk, Karl XII, alla under Grandinsons regie. Damaskus var en innovation och ett mästerstycke i regissörsväg!

* * *

Jag har alltid funnit det svårt att få till stånd ett fixeradt omdöme om en scenisk prestation. Skådespelarens konstverk är ju barn af en serie ögonblick, en scioptikonbild som försvinner när rampljuset skrufvas ner, ett halft overkligt som man icke kan taga i. Under några månader var jag teaterrecensent i en tidning och jag fann det icke angenämt att efter teaterns slut gå upp till ett skrifbord och sätta ner på papper improviserade omdömen, som vid närmare skärskådande kunde stiliseras lika bra på ett annat sätt. När jag ville uppskjuta domen och sofva på saken, förklarade redaktören att sättare och tryckare väntade, och att det måste skrifvas nu genast. Då jag ännu var tvehågsen, anbefallde han mig att hellre fria än fälla. Jag afundades dem som fingo gå ut på ett kafé och språka om aftonens föreställning, och jag undrade hvarför mitt omdöme skulle sättas och tryckas, då jag vid några och tjugo år sett så litet skådespelarkonst. Om jag går för att njuta af konst, så ställer jag mig ju oreflekterad, mottagande, sympatiskt stämd, beredd att få något. Misshagar mig något, går jag förbi och fortsätter, utan att göra mig reda för orsaken. Behagar mig något, så njuter jag, men vill icke störa njutningen med reflexion. Nu förfar recensenten på motsatt sätt. Han går stålsatt, för att bedöma, för att utleta orsaken hvarför detta behagar och detta misshagar, och därför njuter han så sällan. När nu teatern är en tillställning för att illudera, så är intet lättare än göra sig oemottaglig för dyperiet. Man sätter sig på tvären, och illusionen uteblir, men därmed är ändamålet med teaterbesöket motverkadt, och recensenten kunde hellre blifvit hemma, då han icke ville mottaga den angenäma illusionen af att här lefdes en bit lif.

Om jag går att se en resande trollkarl, så betalar jag min biljett för att bli angenämt dyperad; men om någon kritiskt anlagd person stege upp i salongen och talade om, att guldfiskarna icke kommo direkt ur hatten utan legat i frackfickan, så blir jag icke tacksam för upplysningen. Han hade stört mitt nöje.

Därför frågas också i teatervärlden hvad man skall med kritik att göra. Regissören, direktören och kamraterna förstå

ju saken bäst, och deras omdöme utgör uppfostran; publiken förstår ju också bra om det här liknar människor; och kan skådespelaren röra, skaka eller bara roa sin pupblik, så känner artisten på sig, när han gjorde saken bra eller illa, och gick det inte bra i dag, så bättre lycka nästa gång.

Om recensenten har anspråk på att vara domare, så skall han känna lagarna och måste vara opartisk; uppträder recensenten som lärare, så måste han ha studerat sitt yrke och taga uppgiften som ett kall åtföljdt af ansvar. Nu blir man engagerad i en tidning som teaterrecensent därför att man har en penna, eller ledig stil. Om man varit bakom kulisser, följt repetitioner eller komponerat ett drama, det frågas icke efter. Man behöfver icke ens ha intresserat sig för teater, utan man kommer från något helt annat yrke. Med ämbetet följer icke alltid gåfvan, och därför får man ofta läsa de mest befängda omdömen, som teaterfolk skulle skratta åt, om icke det gällde bröd och anseende.

Den blinde dömer icke gärna om färgen; men skulle han tillåta sig det på en konstutställning, så finge han hålla till godo med en erinran att han var blind, äfven om eljes det är grymt att vidröra ett kroppslyte. Kommer en beskänkt eller döf person till teatern och företar sig att skrifva (och låta trycka) ett referat af pjesen efter en föreställning, så har jag som anklagad rätt att jäfva vittnet eller domaren: »Han är full! Han är döf! Ut med honom!»

En författare pådyflades nyligen den orimligheten, att han i sin pjes låtit ett lindebarn gå i skänken och äta senap. Antingen hade rec. skrifvit ner denna lögn i medveten afsikt att skada, eller också hört illa. Det förra är oförlåtligt, det senare är oförsvarligt.

En recensent (eller flera) hade i »Drottning Kristina» tyckt att Riddarholmskyrkan icke var sig lik. Antingen var rec. icke där, eller också märkte han icke att Riddarholmskyrkan var struken. »Full eller döf! Ut med honom!»

Nu finns det en särskild race af recensenter som välja banan af klådighet eller maktlystnad, och dessa grunda tidskrifter, i den falska tron att publiken köper recensioner. En facktidskrift skulle ju vara redigerad af fackmän och

verkligen gifva läsaren en revy af allt af vikt i ut- och in-landets teatervärld, fakta, notiser, realiteter som kunde gagna teaterfolk, och inte bara innehålla blommor åt husets vänner eller stenar åt personliga ovänner.

Denna benägenhet att i tryck yttra sig om teatern angriper ofta personer som äga en helt annan kallelse, och yrket öfvas som bödelns med höga nöjet få halshugga utan risk af rekonventionstalan.

Nu är skådespelarens yrke förenadt med personlig in-ställelse; han står där med kropp och själ, värnlös, skott-tafla, hvars mans niding. Han möter onda blickar, små hån-skratt, anmärkningar öfver ögon, näsa och mun. — Tycker ni inte det är synd om honom? Han är skapt som vi, har känslor och passioner, han gör sitt bästa, ty annat vågar han inte. Han är icke bra i afton, väl! men han kan vara sjuk och icke våga tala om det, han kan ha en sorg, som han ännu mindre vill tala om!

Man har gjort föreningar för skydd af elaka djur; kan icke opinionen börja skydda skådespelaren, icke för den skrifna recensionen, men från den oförtjänta skymfen från salongen? Nyligen satt på parkett en gammal dekrepitus och skymfade högljudt en utmärkt skådespelerska genom en hel akt. Den mänskliga fegheten var så stor den aftonen att ingen stämma höjdes mot uslingen, fastän ogillandet var allmänt.

Jag har som sagdt varit recensent några månader. Det var intet nöje; och därmed kan jag trösta skådespelaren, att när min opinion gick emot kollegernas, jag lefde som i ett getingbo; jag förlorade umgänge, fick hälsningar obe-svarade, och när redaktören blef rädd för mig och ålade mig berömma det jag ogillade, måste jag lämna befattningen.

Posten är icke afundsvärd, och ämbetet kunde gärna in-dragas som öfverflödigt, då det finns regissör, direktör och artister, som förstå saken bättre. Regissören i synnerhet, som sett kanske trettio repetitioner, han känner pjesen i grunden; sättet att säga det har öfvervägts och diskuterats trettio dagar, placeringarna ha pröfvats, nyanseringarna äro uttänkta. Publiken, lika kunnig som recensenten, vill behålla

sitt omdöme eller sitt nöje; och om åhöraren tittar i en recension, så är det för att se sin dom bekräftad, och icke för att få den korrigerad.

När skådespelaren för mig beklagat sig öfver tidningars orättvisor, misstag, uppsåtliga förvrängningar, har jag bara svarat dem: låt bli och läs det!

Kritik kan aldrig bli objektiv eller allmängiltig, så länge det finns frändskap och vänskap, sympatier och antipatier, kotterier och intressen. För ett par år sedan hölls subskriberad demonstrationsfest mot mitt Drömspel, för ett år sedan utfärdades varningar mot mina Kammarspel. Ett halft år senare, uppmanades publiken att gå och se ett potpourri på alltsammans och lite till, som då var plagiatörens mästerverk. Det är icke kritik, det är dålig smak fotad på personlighetsprincipen; det är hatets förblindelse eller den självförvållade dumheten!

* * *

När kan en skådespelare med skäl sägas vara dålig? Jo, när han icke är rolen; när han är distrait, ouppmärksam, slapp, ointresserad: eller när han gör för mycket, tränger sig fram, sticker ut hufvudet genom rolen, för att titta på sig eller publiken, isolerar sig från texten.

Att vara rolen intensivt är väl speladt; men icke så intensivt att han glömmer skiljetecknen; det är då det blir jämntjockt som ett musikstycke utan nyancering, utan piano och forte, utan crescendo och diminuendo, accelerando och ritardando. (Dessa musiktermer borde skådespelarn hålla i minnet och ha till hands, ty de säga nästan allt.)

Men det gifs fina, blyga naturer, hvilkas spel lätt verkar färglöst, därför att de glömma förstoringen, som scenens ram fordrar. Om de se på dekorationen hur groft den är målad, kunna de finna hur spelet också måste hållas litet dekorativt och icke i miniatyrmanér. Det alltför fina arbetet står icke mot fonden, det är en målning på elfenben som man gärna tar i handen men icke hänger på väggen.

Den förträfflige skådespelaren märker man strax när han har entrée. Då han träder in, så bär han genast och lyfter; han

strålar ut kraft som meddelar sig, han drar intresset till sig utan att böka. Det är den starka personligheten som äger ett obeskrifligt plus, af intelligens, världserfarenhet, bildning, humor.

Den store skådespelaren är ofta ojämn. Han spelar på en inre ånga, men får han inte opp ångan, så kan han bli miserabel, platt, ingenting. Det kallas att spela på inspiration, ehuru jag tror ordet bör utbytas mot disposition. Och dispositionen kan man göra sig besvär att söka; eller får man den genom uppmärksamhet på sig själf och genom att icke motverka dispositionens inträdande. Det duger icke gå från ett lustigt middagssällskap och kasta på sig för att ränna in och spela Hamlet. När en person bara i en salong skall deklamera ett stycke, så går han afsides och samlar sig eller tar stämning. Den så kallade inspirationen infinner sig nog efter litet besvär och viljeansträngning. En af naturen lat eller loj person blir ingen bra skådespelare; en tankfull försjunker i stället för att träda ut och inträda i rapport med.

Det finns äfven ett slags tendens-aktörer och -aktriser, som icke kunna göra en rol och icke njuta af att skapa en figur, om de icke få förkunna några läror. Det är den politiske skådespelaren och suffragettaktrisen. De äro miserabla när icke rolen ger anledning till en predikan, antingen i socialism eller kvinnofråga. Lugné-Poe var en dålig skådespelare, men intresserade när han fick gå fram och förkunna, kvinnosaker hälst, äfven platonisk anarkism, men då präkade han.

En god skådespelare blir den som tar sig själf som artist, allså skådar sin konst som konst, icke grubblerar öfver allmän rösträtt eller emancipation, icke funderar på världsgåtor och zoologi. Kan skådespelaren lefva oreflekteradt, naivt, lite sorglöst, inte läsa för mycket, heldre gå ut bland människor, men icke i afsikt att studera dem, utan lefva lifvet tillsammans med dem, några stunder, och roa sig, så mår hans konst bäst. Med studier och reflexion följer beräkning, som blir spekulation, och det studerade kan se utstuderadt ut. Som lektyr behöfver han icke begagna teaterpjeser; romaner äro lika bra, ibland bättre. Jag tror Dickens vore en god lärare, emedan han både tar människoskildringen grundligare än dramatikern hinner med, och emedan han motiverar

i oändlighet. Men han ger äfven något annat som skådespelaren kan begagna: han beledsagar nämligen hvarje persons framträdande med en rikedom af gester och miner som äro makalöst fina. Jag har nyss läst om David Copperfield, och min beundran för min ungdoms lärare saknar denna gången ord. Han framkallar ju med bara små gnetiga tryckstyper samma illusion som man får på teatern med dess stora apparat, eller rättare han ger mig hallucinationen af verkliga upplefvelser.

* * *

När jag som författare sett min pjes spelad, och jag varit nöjd med återgifvandet, så har jag aldrig förstått hur recencenten kunnat vara missnöjd. Men när jag sett hur en recensent varit förtjust öfver samma prestation som den andre klandrat, så har jag insett att omdömenas differens hvilat på rent subjektiva grunder. Denna skådespelares person är mig sympatisk, men han är osympatisk för en annan. Vidare: åhöraren är odisponerad, pjäsens innehåll och afsikt bär honom emot, och han öfverflyttar sin ovilja på skådespelaren som är oskyldig; eller: skådespelaren är för aftonen illa disponerad, kanske icke hela aftonen, utan endast i vissa scener, och han meddelar sin förstämning åt åhöraren; eller: skådespelaren har fått en rol som icke passar hans naturell och därför blir han icke sannolik.

Men det kan finnas i salongen en åhörare som kommit dit i motvillig afsikt; han är ett starkt subjekt och kan inverka på en bestämd skådespelare, så att denne känner hatet, vaknar ur sin trance och blir dålig i rolen. En äldre skådespelare har sagt mig, att han känner på sig när en ovän sitter i salongen, redan innan han sett honom; när han då upptäckt källan till olust, så dedicerar han rolen till honom, och »spelar ner» honom som oftast, men förmår icke alltid förnagla honom. Infinner sig ett kotteri (efter en stark middag) och medför en främmande fiendtlig stämning, så kunna de förstöra en teaterafton för publik och skådespelare. Det är ju ett känsligt och ömtåligt arbete att ut-

öfva konst, och alla artister söka ensamheten och den stängda dörren; skådespelaren allena arbetar för öppen ridå, offentligt, och därför borde man vara skonsam mot honom. Det fanns en tid så kallade koncertmålare, men fastän deras prestation var mekaniskt inlärd, så måste musik anlitas för att hålla störande intryck på afstånd.

Men det finns äfven rent personliga motiv till orättvisor mot skådespelare. Jag vet en aktör, som alltid är bra; han spelar alltid rolen, förstör ingenting, gör sig möda att vara den han föreställer och lyckas. Men när han är riktigt bra, så tiger man; när han är bra, får han ovett eller glåpord. Man hackar på honom, ehuru han icke retar någon med arrogance. Orsaken förstår jag icke fullt. Han är visserligen en originel enstöring och tillhör intet kotteri, han är äfven oberoende och behöfver icke krypa för någon; jag tror att han får uppbära hatet för en bemärkt anförvandt som icke är omtyckt, men bär samma namn. Äfven kamrater nagga honom; men när jag råkar dessa och vi tala om honom och jag säger: Men är inte han bra skådespelare? så svarar korus: Jo, visst är han bra! — Och ändå får han aldrig erkännandet.

Jag vet en annan skådespelare som alltid är utmärkt, erkänd af alla; men han får aldrig det stora namnet. Vi fackmän förvånas däröfver, men kunna icke förklara det.

För att komma till den stora utnämningen fordras väl ett litet plus af personlig välvilja från en vänkrets som har intresse af att en af deras är stor och därmed kastar en återglans på omgifningen.

* * *

Under mångårigt umgänge med skådespelare, regissörer och direktörer har jag fått olika uppgifter om följande enkla faktum. Jag frågade en vid teatern anställd tjänsteman som nödgats se samma pjes sextio gånger i rad, om mina gubbar voro lika hvarje kväll. Han svarade: nej, inte två kvällar lika! — Andra fackmän ha påstått motsatsen eller att skådespelarens konstverk är fixeradt. Jag har icke haft tillfälle

döma så grundligt, men när jag nyligen återsåg en min pjes som generalrepeterades, så återfann jag alla fel jag anmärkt för sex månader sedan, orättade. Då jag frågade direktören om orsaken, hvarför den eljes välvillige och tillmötesgående aktören icke rättat de fel jag påpekat, svarades: Han kan icke rätta sig! fastän han vill! Det sitter i hela kroppen.

Där kom jag en slentrian på spåren. Skådespelaren går vanligen med en mängd insupna teateridéer, som icke kunna utrotas. Så snart t. ex. en aktör i ett protestantiskt land får en munkkåpa på sig, och munken får se en kvinna, tror aktören straxt det är frågan om en Tartuffe eller annan skojare. Och om jag säger, att i detta fall det icke handlar om en Tartuffe, så hjälper det inte. Det är slentrian och självklokhet.

När mina Folkungar skulle ges, fann jag titelrollen maskerad som Kristus; jag förklarade för honom att Magnus Eriksson som visserligen i Norge kallades Magnus den Gode icke var någon Kristus, och jag bad aktören icke bära korset på ryggen som Frälsaren till Golgatha. Men han visste bättre, ty han hade i sin barndom sett Udhes taflor (Kristus Folkskoleläraren o. s. v.) Och så blef det vid det.

I Gustaf Vasas slutscen där dalkarlen Engelbrecht kommer in beskänkt, bad jag skådespelaren låta bli att ragla. Han raglade ändå. Jag hänvisade till rolen, där det stod: »gladt berusad, men säker i rörelserna.» — Han raglade ändå! Jag förklarade att en gladt berusad kan i ett stort ögonblick, såsom inför majestätet, nyktra till, och att en beskänkt person framför allt bemödar sig stå rak, när han vill låtsas se nykter ut. Det halp inte, fastän hela pjesen riskerades af upptåget.

Jag har hört att Norges störste dramatiker efter generalrepetionen lämnade skrifna lappar med instruktioner, men icke en enda följdes.

Är det så mekaniseradt genom de många repetionerna, detta skådespelarens konstverk, att det icke kan ändras? Det är möjligt; men jag tror mig äfven ha upptäckt, att skådespelaren arbetar så omedvetet, sömngångaraktigt, att

han bokstafligen icke förstår hvad regissören säger. Vid en höflig anmärkning har jag ofta mötts af ett oförstående leende som om jag sagt något löjligt. Men skådespelarens lilla yrkessjukdom är också den, att han mottager illusionen det han skrifvit rolen. Och författaren förekommer honom som en obehörig, inträngling, som skall bara vara tacksam och inte göra anmärkningar.

När författaren dyker upp vid generalrepetionen och gör anmärkningar, så svaras: det är för sent! — Har jag då inställt mig vid en repetition och börjat kritik, så har man svarat: Det är inte färdigt än! Det är för tidigt att göra anmärkningar.

Jag har därför stannat vid: Låt dem hållas, bara de inte gör något galet, stridande mot styckets mening. — Frihet i de fria konsterna!

Och jag tror att metoden lyckats vid Intima Teatern, där ingen regissör funnits, som tröskat sönder stycket. För några dagar sedan råkade jag en fyrtioårig diktare, som äfven är spelad dramatiker. Han hade sett min sista pjes; och när jag frågade hvad han tyckte om spelet, svarade han: »Jag lade icke märke till spelet; det var så ärligt och flärdlöst alltså, att det icke syntes utanpå.» — Han visste icke heller namn på en skådespelare. — Detta gaf mig anledning vid en samvaro med skådespelare af Intima Teatern att fråga hur de skulle finna sig i om deras deras namn icke utsattes på affischen. Efter någon tvekan svarade man, att publiken snart skulle ta reda på namnen ändå! Hade jag fortsatt fråga, om de föredrogo ett stilla incognito framför schavotten, så tror jag icke de varit färdiga med sitt svar. Hvarje première är ju en examen, och det kan vara tröttsamt fortsätta som skolpojke hela lifvet; men det ger en spänning, och håller intresset uppe, så att det icke blir tid att åldras, utan tvärtom en föryngring inträder med hvarje ny uppgift! Skulle scenens folk få välja, tror jag de stannade vid det närvarande, sådant det är, med dess obehag och fördelar.

Att uppställa giltiga regler för scenens konst är omöjligt; men den bör vara tidsenlig för att beröra oss nu lefvande.

Jag menar så: om tiden är tvifvelsjuk, okänslig och folklig som vår, så är det icke lönt komma med stora later eller pjunk. Då råder på scenen en lätt skepsis, en viss okänslighet som kan tyckas mången vara råhet. I en sådan tid gråter man inte gärna åt Axel och Valborg; Lear förefaller oregerlig och Timon väcker intet medlidande när han öfvergifves af köpta smickrare. Själfva tragedien anslår en lätt konversation och stiger ner från koturnen på den låga soccus, versen afträder för prosan, stilarterna blandas och kungarne våga icke stylta upp sig mer än den »vilda hopen», alla tala samma språk, oeh här skrädes icke ord på något håll. I en sådan repertoar ger sig spelet själft; om man följer texten, så blir det ju ett sökande efter verklighet eller natur, sanning, ord som blifvit misstydda, men hvilkas mening icke behöfva förklaring. Raka motsatsen mot denna konst såg jag i slutet af 1870-talet på Théâtre Francais. Där var ännu allting uppstyltadt, i tragedien nämligen. Pjesen hette Rome vaincue, på vers; innehöll allmänna betraktelser, loci communes, som blifvit fraser; utgjutelser, utbrott. Spelet var därefter. Mounet-Sully gjorde estetisk gymnastik, plastik; kunde stå i fem minuter som Borghesiska Fäktarn men med hufvud på ryggen, halsådrarna ansvällda och skrikande i ett skrik »som om elln var lös», ögonen rullande och fradgan om munnen.

Detta var, eget nog, Goethes första ideal som teaterledare i Weimar: »Skönhet först, sanning sedan.» Men detta var icke skönt för mig, möjligen därför att jag icke var fransman, ty ingen konst är så bunden vid det nationella som skådespelarkonsten, det veta vi. Men när Goethe öfverlefvat detta första, som var en reaktion mot en rå tysk naturalism, så hamnade hans skönhet i en dödande formalism, hvilken utplånade skådsspelarens individualitet och själfkarrikerades i Goethes Regler för Scenisk Konst. Därifrån ha vi ärft det patetiska öfverdrifna, stora tagen, onatur, vräkighet, allt hvilket numera kallas »landsort».

Men denna tidens fordringar äro icke den kommandes. Stundar en period då människorna bli känsligare, och inträder en annan världsåskådning än den zoologiska vi pas-

serat, så begäres en annan repertoar, som får lof att spelas på ett annat sätt. Det är således icke värdt ställa upp några regler, som hastigt nog kasseras; utan den kloke lyssnar till tidens röster, när de börja förstummas för den vardande framtidens, och att vara »sin egen samtida» är den växande alltid sig förnyande artistens uppgift. Hvad skönhet på scenen angår, vill jag bekänna att jag icke tycker om hvad som helst på scenen. Enär en bildad person ju iakttager sig i dagliga lifvet och icke uppför sig oskönt, så vill jag äfven se skådespelaren, när han skall föreställa en bildad person, uppföra sig med Anstand und Würde. En prins skall icke slå sig för bröstet med alla fingerna utspärrade som en gås-fot, och icke sätta sig på en stol med knän som vinkel-hakar. En dame skall aldrig bita eller vara vresig, äfven om rolen är oppositionell, utan en dame skall alltid vara be-hagfull äfven i vredens ögonblick. Detta är exempel på den skönhet som är sanning. Weimar-Goethe gick för långt i reglementerandet, då han förbjöd allt spel i profil och med rygg, påbjöd premierernas intagande af högra sidan såsom förnämligare, spatserandet på scenen endast i diagonalen — icke tvärt öfver. Åfvenså klandrades den uträknade place-ringen, så att det hela blef som ett schackspel. Det be-rättigade i Goethes reformsträfvan däremot låg i hans mot-stånd mot en tarflig konversationston, hvilken urartat till prat, som knappast hördes, och som neddragit skådespelaren till att vara en referent af styckets innehåll. Goethe fordrade att få höra, och se! och missförhållandena botade han med öfverdrifter af hvilka några hängt i till våra dagar.

Då jag vid Intima Teatern reagerat mot ett för hastigt uttalande som närmat sig prat, har jag samtidigt varnat för motsatsen eller ett släpigt som ger sömn. I musiken angifves ini ett långsamt tempo en inre rörelse (mouvement) genom ett agitato till exempel, hvilket icke ökar hastigheten, men stärker föredraget, spänner inifrån, kommer att vibrera och pulsera. Det är detta som skall göra det långsamma tempot uthärdligt.

Och jag har äfven påpekat bristen på nyancering, som

följer det hastiga talandet. Om man hör en lång rol talas i en enda ton, i ett enda allegro, utan skiljetecken, utan pauser, utan ritardando eller accelerando, så blir man trött och led. Det är att referera pjesen och icke spela den. Om skådespelaren ville göra sina studier på dagliga lifvet, observera ett samtal hur det föres, där replikerna taga tid att uttänkas innan de sägas fram, så skulle han snart märka skillnaden mellan utanläxan man så ofta får höra från scenen.

Skådespelaren talar från sig rolen för fort af flera naturliga skäl. Han tror publiken blir otålig, medan förhållandet är motsatsen; ty går det för fort, så blir det tröttsamt att fatta meningen med de många orden. En viss fruktan att släppa tråden afhåller honom också från att pausera; memorerandet från repetitionerna sitter i, och detta inlärande af läxan som där var hufvudsaken kvarstår af vana vid föreställningen. Därför skall inlärandet af läxan äfven och samtidigt vara studerandet af rolen. Där man bara hör läxan, där är sällskapsspektakel; skådespelarens konst börjar där läxan slutar, och därför har en sakkunnig sagt att ett stycke aldrig är färdigt på premièren, utan först framåt femte föreställningen. Därför har jag äfven bedt sujetterna begagna hvarje föreställning som en repetition, utarbeta, moderera, uppfinna, fylla i, och icke mekanisera spelet. Jag har äfven af erfarenhet kommit därhän att jag hellre hör en bristande memorering än en alltför väl inlärd läxa; och jag tror att sufflörens tillvaro ger den trygghet som fordras för att icke oron öfver minnets svikande skall påskynda uppläsningen. I allmänhet är man för kinkig mot skådespelaren, publiken mindre, men recensenten gör sig en ära af att upptäcka småfel i memoreringen. Om man bara inte hoppar öfver en viktig passage, till hvilken sedan dialogen refererar, så gör det mig ingenting om det stapplas lite. Jag hörde en gång en berömd skådespelare ini en pjes hålla ett tal på flera trycksidor. Han kom af sig på några ställen. Från salongen gick jag upp på scenen och fann aktören utom sig. Jag tröstade honom med det att vi, publiken, ingenting saknat, och att det bara lät desto naturligare, »ty hvilken människa kan hålla ett så långt tal utan att stappla?»

Jag har hört och sett utmärkta skådespelare som aldrig kunde läxan utan togo sufflör. Men de spelade! Och jag vill riskera ordet: läxan kan döda spelet!

Jag vet en förträfflig skådespelare, som aldrig läser öfver hemma utan endast begagnar repetitionerna till att lära rolen. Han säger att hemläsning utan att få replik aldrig kan bli till något.

Jag har äfven sagt mina skådespelare: tumma gärna på repliken, om ni får den ligga bättre i munnen; skarfva, om ni vill, men laga det blir svar på tal.

I allmänhet är man för kinkig mot de arma skådespelarne, kitslig till och med. Och därigenom beröfvar man dem den nödiga självkänslan, gör dem förskrämda. Och det repeteras nog för mycket; pjesen tröskas sönder. »Behandla dem som artister, och inte som arbetare eller skolpojkar!» På en föreställning lära de sig mer än på trettio repetitioner, och inför tom salong med en regissör och en sufflör kan intet spel uppstå, aldra minst om regissören sitter och afbryter den stämning artisten haft själskval för att få upp.

Man skall icke rätta annat än det som är galet; och af det som kan vara på flera sätt må artisten välja det han finner godt för sitt ändamål och efter sitt hufvud.

Frihet utan självsvåld, lek gärna, men »allvar i leken, konung!»

När Intima Teatern ända till denna höst skötte sig utan särskild regissör, och allting gick bra, till och med så svåra stycken som Spöksonaten, Bandet och Kristina, så fann jag mig strax efter inträdet som ordinarie regissör nästan överflödig. Artisterna sökte sig fram, på repetitionerna, jämkade under direktörens inseende på hvarandras spel, och kommo utan min hjälp till goda resultat med Fadren och Svanehvit. Om jag tillägger att jag icke stod ut att höra mina egna ord från förfluten tid dag ut och dag in trummas i örat, och om jag bekänner att min egen diktning bergtog mig, så har jag uppgifvit hufvudskälen för mitt återtåg som ordinarie regissör, under det jag fortfarande kvarstår som titulär.

OM TEATERKRISEN OCH TEATER-TRASSLET

DET FINNS JU OFFENTLIGA HEMLIGHETER och dit hör teatrarnes ställning för ögonblicket. Teaterägaren förtiger, förnekar, skarfvar, ända till dess han måste beklaga sig; personalen står på husets bästa och bär inte ut den be-dröfliga hemligheten att det är dåliga hus; det kan vara inställdt spektakel till och med utan att det spörjs i staden; men hur det är, så dunstar det ut genom publiken, och på det sättet har det blifvit kändt att teatrarna gå dåligt alltsedan okänd tidpunkt.

Förra året uppges Svenskan ha gått bra, hvilket då till-skrefs Dramatiska Teaterns stängning. Men sedan båda öppnat ha båda gått dåligt.

Nu tillskrifver man krisen de dåliga penningtiderna; men de ha alltid varit dåliga så länge jag minns tillbaka, på så sätt att kapitalisten klagat på låga räntor i goda tider, och löntagaren (låntagaren) klagat på penningbrist och höga räntor i dåliga tider. Äfven har en filosof (jag tror själfva Buckle) upptäckt, att folk roar sig mest när de ha tråkigt eller svårt, ty till ett nöje får man alltid pengar. Nu räknas teaterbesök icke till egentliga nöjen, utan har ingått som något hörande till lifvets intellektuela diet. Som ung be-traktade jag teater-prestationen som något upplefvadt, hvil-ket jag införlifvade med mina egna erfarenheter och sam-

lade med annat lifsmaterial. Med ett ord: det är något särskildt med teatern: bara man talar om den, så intresserar han, och skrifver man om den, så blir man läst som aldrig förr. Det är samtidens krönika i lefvande bild, Charades en action, silhuetter af de lefvande, ibland porträtt, ekon af betydelsefulla händelser, till och med tidens frågor; det är något annat än ett nöje, och när teatern ännu betraktades som bildningsanstalt, plägade staten träda emellan och understödja ett så lofvärdt företag. Så var fallet äfven hos oss, ända till nyligen, då genom missbruk af allmänna medel staten afsade sig all befattning med teaterrörelse. Ja, förr var man så rädd om och rädd för denna institution att staten förbehöll sig densamma som monopol (kvarstår i Danmark).

Nåväl hos oss äga vi ingen statsteater sedan 1888, utan fri konkurrens var rådande, dock så att staten uthyrde sitt hus vid Kungsträdgården åt enskilda personer (Fredriksson och Personne) mot en fingerad hyra, som uppgifves af några till bara 2,000 kronor, hvilket jag finner orimligt. Och det lär icke ha varit Staten, det vill säga riksdag och regering som gaf denna present åt enskilda, utan det uppges ha varit finansministern, som dock icke äger rätt att bortskänka statsmedel; och om statsrevisorerna skulle röja upp i denna sak, blefvo herrar Fredriksson och Personne kanske dömda att återbörda uppburna medlen, såvida icke ministern själf råkade ut. Jag kan icke svara för dessa uppgifter som jag likvisst fått ur säker hand, ty det är möjligt att hemliga fonder existera, ehuru jag icke känner dem.

Då Kungliga Dramatiska Teatern förlorade sin kunglighet på affischen med året 1888, på grund af kända missförhållanden, upphörde den vara statsinstitution; och då allt var föråldradt till och med byggnaden, så utdömdes denna af myndigheterna, men fick likafullt fortsätta sin verksamhet i stadens mest eldfarliga teater sedan man sträfvat plåtmarkisen med några järnstänger, och vidtagit förändringar inomhus. Men därjämte efterskänktes af hyran som anslogs af konkurrenter till 40,000 kronor om året. Det kan icke kallas fri eller lojal konkurrens, och Svenska Teatern

omkring år 1900 hade en tung täflan, men lyckades ändå slå rekordet, ty den bar sig, under det Personnes privat-teater råkade på en balans af 00,000 kronor* hvilken betäcktes dels af den gifmilde finansministern, dels af det nu uppdykande lotteriet. Af detta lotteri lär äfven Fredriksson fått betäcka en lika stor balans under det han sist dref sin privat-teater. Att direktör Fredriksson icke var i statens tjänst den sista perioden vittnar han själf i processen om pensionens uppbärande, då han inför domstolen förklarar sig berättigad till pensionen emedan han endast som enskild utöfvade teaterverksamhet. Om direktör Ranft fått något understöd af minister eller lotteri vet jag icke, men tror det knappast, ty statschefen besökte nästan aldrig Svenska Teatern men gärna Oskarsteatern.

När nu Dramaten var utdömd, uppträdde lotteriet för att skaffa dess innevånare nytt hus. Det var ju vackert och lofvärdt, men det blef straxt så trassligt, och i affärer vill man ju ha reda och ordning.

För det första uppträdde lotteri-konsortiet som enskild mecenat. Dramatiska Teatern skulle till skänks få ett nytt hus. Men Dramatiska Teatern hade upphört existera som sådan, och om man frågade: menas det att Fredrikssonska sällskapet skall få nytt hus, så fick man intet svar.

Lotteriet förklarar endast att ett lotteri på 20 millioner skall operera, och att af medlen skall byggas ett hus på 2 1/2 millioner; och detta hus skall skänkas till staten för upplifvande af Gustaf III:s Svenska Teater. (Ibland hette det Nationalteater).

Nåväl: detta konsortium, som ännu var privat, börjar uppträda som statsinstitution, exproprierar tomt såsom för statsligt och allmännyttigt ändamål, får en komité till stånd och arbetar under finansministerns öfverinseende, hvilken tillsätter inspektörer för bygget, o. s. v.

Nu blef byggnaden färdig! Den är vacker, och för våra fattiga förhållanden praktfull. Men den lär ha slutat på 6 millioner i stället för 2 1/2 och den har för mig af den mest

---

* Trots det att Cyrano ensam inspelade öfver 100,000 kr. på en termin.

sakkunnige värderats till 2 millioner, men jag svär icke på någon uppgift, då lotteriets tablå öfver verksamheten ännu icke är utlämnad till allmänheten. Men jag skrifver ned detta ändå, med reservationer, och i afsikt att framkalla en redogörelse som allmänheten har rätt att fordra.

Nu skulle byggnaden öfverlämnas till staten, sedan kommittén slutat sina arbeten; men, ingen vågade erbjuda den farliga gåfvan, icke ens ministern, ty man »visste förut» att riksdagen fruktade den Trojanska hästen som alltid bar balanser i sin buk. Fredrikssonska sällskapet mottog icke heller gåfvan, ty Fredriksson fick icke komma med, och hans sällskap upplöstes.

Teatern öppnade emellertid verksamhet under namn af Kungliga Dramatiska Teatern. Ordet kunglig har två betydelser i vårt land: antingen är det Statens, såsom Kungliga Utrikesdepartementet, eller är Hofvets såsom Kungliga Stallet o. d. Nu är dramatiskan hvarken statsteater eller hofteater, med hvad rätt kallas den kunglig?

Och hvem äger Dramatiska Teatern? Ett konsortium, hvilket konstituerat sig som bolag under namn af K. D. T. Detta är oformligt och olustigt, emedan det är oklart. Äger bolaget teaterhuset, och räknar bolaget ränta på sina aktier? Har bolaget fått oktroj af K. Majestät? Under hvilket departement sorterar teatern? Man har alltid svarat mig med finansministern. Då har jag frågat tillbaka: när det icke är en statsteater, och icke en hofteater, är det en ministerteater eller bolagsteater eller privatteater? Det vet man inte; men några säga, att det är res publica, eller allmänhetens, emedan allmänheten köpt för 20 millioner lotter. Andra mena att den är res nullius, att egendomen är herrelös, och skulle således efter dödsfall som danaarf tillfalla staten (som inte vill ha den!)*

Emellertid utfärdade konsortiet sin första proklamation och förkunnade, att 1:o Gamla Dramatiska Teaterns hus skulle säljas och köpesumman anslås till nya Dramatiska Teaterns drifvande. Men herr Holm och hans vänner kan

* Jag har på spe kallat den tombola-teater och det är nog riktigast, men då skulle huset lottas ut, likvisst!

väl inte gå och sälja statens byggnad, eller hur? 2:o skulle af lotterimedlen afsättas till en fond på 700,000 eller 1 million (uppgifterna växla) äfven för teaterns drifvande.

Så blef brukspatron Michaelson utnämnd till direktör, och valet fanns vara godt. Gammal teaterförfattare, teatervän, och regissör vid tillfälle, förenade han mycken kunskap med ett brinnande intresse, vana vid stora affärer och folks skötande, plus ett godt sätt och välvilja mot underhafvande.

När han fått lasset på sig, så visade sig en del beräkningar icke vara att lita på. Teatern som bordt öppnas i september 1907, öppnades först februari 1908. När nu sujetterna inträdde i tjänst straxt i septembor 1907 och inga medel funnos till lönerna, så bildades ett bolag för teaterns drifvande. Men det ringa kapitalet på 100,000 anses ha gått åt till 5 ofruktbara månaders utgifter, då lönestaten uppges vara 20,000 kr. i månaden. (Obs. Jag sätter frågetecken för alla siffror!) Fonden på 700 tusen (eller millionen) skulle gå till operans balans. Den nye teaterchefen protesterade, förvånad öfver dels att fond och balans stämde på siffran, dels att Dramaten skulle betala »Kammarherrns» deficit. Men det halp icke, och Michaelson fick börja sin bana med att »lägga ut».

När nu fonden uteblef och gamla Dramaten står osåld, så har den nya Dramaten arbetat under svåra konjunkturer. Direktören kunde strax räkna ut, att »äfven om han fick fulla hus hvar dag, kunde teatern icke bära sig.»

Teatern öppnades, och blef mindre besökt än man väntat.

Orsakerna? De äro många! — Salongen och uppgångarna voro för granna, sade man; en hvardagsklädd människa kände sig generad i denna lyx; akustiken var dålig; man hörde icke konsonanterna; man såg illa, särskildt från avantscener och sidor; scenen saknade djup; utrymme fattades för bekväm magasinering af kulisserna o. s. v. Man har klagat på repertoaren (jag klagar icke!). Man har anmärkt att i denna festsal med dess oerhörda lyx endast kan ges kostym- och dekorationsstycken; att färglösa moderna rum och moderna kläder icke ta sig ut i en sådan ram af guld och lysande färger. Skönt! Men hvarken Mäster Olof med dess

praktfulla uppsättning, eller Antigone med Mendelssohns körer, eller Lear ha dragit folk. Det var alltså icke detta! Bergers Syndafloden med dess sceniska underverk, som talades om i hela staden, drog ändock icke folk. Hvad fattas då, helst Michaelson sökt upp publiken genom att gå den till mötes med både tårar och löjen?

När man icke genast kan finna anledningen till ett miss-förhållande brukar man ju söka de djupare orsakerna. Sedan jag 1889 skref förordet till Fröken Julie har jag filosoferat öfver teatern då och då. Och jag har undrat om icke teatern och dramat för länge bibehållit gamla former utan att förnya dem eller lämpa dem efter tidens behof och människors fordringar. Är det rimligt, att man efter dagens arbete och vid äldre tiders sängdags ger sig ut på ett intellektuellt arbete som slutar vid midnatt? En trött människa begär förströelse eller hvila. Hon nedsjunker gärna på neutral mark (krogen eller hemmet) bland likstämda och reflekterar stilla öfver dagens mödor. Men att kläda sig, och infinna sig i en folksamling, utsätta sig för tankeansträngning eller starka sinnesrörelser, det är ett nytt arbete. Omkring 1880 såg jag Faust på Svenska Teatern; den började klockan 7 och slutade 12. Det var rysligt! På Shakespeares tid och Goethes började teatern visst ½6 och slutade vid sängdags eller 9-tiden. Det gick an! Nu har man för att uppehålla krafterna kombinerat krogen och teatern, men det förbättrar icke saken. Intima Teatern sökte vara tidsenlig och förkortade mödan, från 8 till 10, och detta tyckes ha träffat nutidsmänniskans smak. En annan sak är den, att teatern icke är folklig. Den är gammal-aristokratisk i sitt sätt att ordna människorna efter egentliga vikten eller debetsedeln, så att bättre folk sitter bäst och de mindre bemedlade hissas upp, där de hvarken se eller höra. Det är nog så hela lifvet igenom, men här på teatern är det för tydligt. I kyrkan, rådstun, riksdan syns det inte, men här kan man se't utan kikare. Man har sagt mig att på gamla Dramaten tredje radens publik aldrig sett en fond. Detta är icke vackert att låta folk betala för att icke kunna se.

Följden har också blifvit att radpubliken först försvann,

och begaf sig till biografen. Denna moderna inrättning kallad Biograf låg väl i tidsandan och tog en förfärlig fart. Den är demokratisk; alla platser lika bra, samma pris, inga rock-pengar. Och för ett mycket lågt pris, kan man välja sin lediga stund på dagen, till en liten distraktion, också en bit krönika eller en ren förlustelse. Som man kan lära af allt, har Intima Teatern från biografen lånat två principer: alla platser lika bra; och vissa dagar, på lämplig tid som icke närmar sig sängdags.

Biografen är den första spiken i teaterns kista, och de höga prisen den andra; den tredje är den sena timman, sen äfven för dem som icke gå och lägga sig så tidigt; den fjärde är de långa pjeserna, fransmannen säger »machines».

Så kommer en mycket naturlig orsak till de tomma husen. Det har blifvit för många teatrar, och det är för litet att dela, skulle Alexander ha sagt.

Med den stora Oskarsteaterns tillkomst har Stockholms öfverproduktion på teatrar börjat märkas. Operan hade ju redan svällt ut; Östermalmsteaterns kollosseum hade kommit till; och Vasan, som icke fanns »på Josephsons tid», hade intagit den nya vasastaden. När då Dramaten också utvidgade sin lokal, så måste det inträffa som nu skett. Skall man räkna Folkteaterns uppsving, Folkets Hus'-teaterns ankomst och Intimans också, så blir orsaken till krisen bättre motiverad.

Att man ger premièrer af goda och godkända stycken för halft hus, är exempellöst i våra teaterannaler, och sådant är dock nu dagligt bröd.

Hur man skall hjälpa sig ur en kris, frågas då. Krisers beroende på öfverproduktion brukar lösas med kraschar och minskad produktion, då såsom i detta fall afsättningen icke kan ökas genom utförsel. Någon eller några måste stryka på foten; det är den grymma lagen, ty folkökning kan icke anordnas på rak arm.

När nu alla teatrar gå dåligt, så hotar krisen bli kronisk; och när det icke bär sig drifva teater, så lägger man ner rörelsen, eller tvingas göra det, såvida icke teaterägarne sammansluta sig till syndikat och reglera produktionen an-

tingen genom att taga hvar sin branche eller lägga ner några, hvilket är otänkbart, då mänskliga naturen icke är så medgörlig.

De stående konkurrenterna och hvarandra farligast äro ju Dramaten och Svenskan, sedan Nya Dramaten gripit öfver i Svenskans högre program, och Svenskan dragit fram Dramatens brysselmatta och klädningstyger. Där vore en specialisering icke omöjlig, om Dramaten nämligen fick understöd af tombolan, så att den kunde ge hvad Svenskan icke vill och knappast kan ge. Nya Dramaten borde ta till branche och arbeta i Schiller, Goethe, Shakespeare, Oehlenschläger, Holberg och Molière, och låta Svenskan ha sin Shaw för sig.

Antaget att Dramaten inte får något af lotteriet och icke bär sig, hvad skall så ske? En ny chef kan ingenting göra åt den saken, han må nu heta hvad som helst; men med tanken på det vackra husets öde kommer väl ett rop på statsanslag att höjas.

Statsanslag! Hvarför Michaelsons sällskap och icke de andra?

Och med statsanslag följer: ämbetsverk, kamarilla, byråkrati, lite arbete, stora löner, lång semester, och så balanser och deficit. Det vill ingen riksdag gå med på, det vet vi af hundra års erfarenheter. Då kvarstår Dramatens öde där som ett frågetecken hvilket af tradition gärna vill ställas bredvid Operans.

Och nu måste jag säga något om Operan ehuru det mest blir i frågeform, emedan ingenting är osäkrare än uppgifter.

I nya operans farstu sitter en marmortafla (kanske den är borttagen?) med inskription i guld. Det är namnen på konsortiet, och ett meddelande att dessa herrar lämnat byggnaden åt statsverket. Men det står inte att statsverket vägrade mottaga den farliga gåfvan. Tomten som var statens egendom skänktes(?) åt Operan, i hopp att huset skulle bli statens.

Nu frågas: Hvem äger huset som allmänheten repartiserat om? Och hvem äger tomten, hvilken staten gaf ifrån sig i hopp att få igen den, med ett hus på?

Som husägare uppträder ett bolag kalladt Kungliga Tea-

tern och uthyr Operan åt direktör Ranft. Som bolagets direktör uppträdde Hofmarskalken Printzsköld vid hofkapellets strejk och förklarade, att det här icke var något ämbetsverk (alltså icke statsverk) utan ett affärsbolag som ville att det skulle gå ihop. Då fick vi veta det! Men äfven här uppträder finansministerns namn då och då med något oförklarligt veto som om Operan skulle sortera under hans departement (men saknas dock i Statskalendern).

Omkring år 1900 uppgafs af Operans medlemmar att det existerade en fond på 1 million (varierande uppgifter) och att räntan af denna gick till Operadriften. Detta har sedan förnekats, och millionfonden skulle vara en premediterad lögn. Emellertid fanns ingen fond när direktör Ranft tillträdde, men däremot straxt förut ett deficit på 700,000 kr., som skulle betäckas af Dramatiska Teaterns lotteri, och mot hvilken oformlighet direktör Michaelson protesterade.

Hvem som äger Operahuset angår inte mig, och när jag af rikets högsta auktoritet i hvad som rör statens byggnader fått veta, »att ingen vet hvem som äger Operan» så har jag upphört fråga. Staten betalar dock brandförsäkringen uppgifves det!

Men Operan har aldrig gått, går icke än, och i händelse af akut kris är det väl att ärendet är förberedt.

Då Operan icke går, fastän direktör Ranft anländt med Cæsars lycka i båten, och när Dramaten icke heller går, så kan man ju motse en upplösning förr eller senare, och då upptäckes kanske att det är för stort tilltaget för våra små förhållanden. Äfven om Operan får anslag, så kan man icke spela för tomma väggar, ty det verkar nedslående på de uppträdande. Samma med Dramaten.

Alltså en indragning på staten! Operan förde också ursprungligen i sitt program Högre Skådespelet och kallade sig därför icke Operan utan Kungliga Teatern. Med tre kvällar opera och tre kvällar skådespel skulle väl den teatern kunna befolkas, och det är ju önskemålet. Så var förhållandet på Edholms tid och affärerna voro lysande (står det i Nordisk Familjebok!) Det var lite bråkigt, men på scenen är alltid bråkigt. Det stora skådespelet (Midsommar-

nattsdrömmen, Egmont, Orleanska Jungfrun o. fl.) skulle trifvas däruppe i musik-världen, där man ägde orkester, kör och balett för samma betalning.

Men då blefve det Hvita Huset vid Nybron öfverflödigt? Ja, om det visat sig vara öfverflödigt, så är det väl öfverflödigt! för det ändamålet. Men huset kan vara högst behöfligt för annat och lika vackert ändamål. Det är musiken! Vi behöfver en musikalisk akademi och ett konsert-palais.

Se på den rysligaste byggnad i landet kanske, Musikaliska Akademien! Ett mästerstycke af fula proportioner, en »tvåsidig triangel», där musiken tycks ha kommit med på ett hörn, en tillbakadragenhet som icke klär en offentlig byggnad, en inkörsport som man icke kör i, och en bakväg som är hufvudingången. Om en offentlig byggnad är frusen musik, så är Musikaliska Akademien lik något fruset efter töväder, men musik är det icke!

Om staten säljer Akademien till kolupplag eller varumagasin och exproprierar Hvita Huset för riksviktigt ändamål, eller tager det som danaarf emedan det saknar ägare, så är den frågan löst, och i samma slag äger Stockholm sitt koncert-palais.

Huset är vackert, så det skiner om det; det har anor i Villa Borghese, men det klingar från marmorm som om det väntade på musik!

Därmed fick Svenska Teatern andrum för det borgerliga skådespelet, högre komedin, sagospelet, och ingen mannamån var skedd.

Östermalmsteatern stänger sig själf, emedan där skall bli torg.

Oskarsteatern för fram operetten utan konkurrens.

Vasan kanske faller bort såsom öfverflödig eller stänges af högskolan som behöfver den till föreläsningssal.

De andra sköta sig själfva!

Men går krisen fram till krasch, och utredning skall följa, då måste riksdagen först af allt rota upp i Operans affärer, och förklara allmänheten hvad som menas med ett bolag utan inbetalade aktier, utan fastighet, utan kapital; och

staten måste uppträda som målsman för allmänheten, hvilken smickrats med att vara förlagsmän för dessa obegripliga bolag Operan och Dramaten, smickrats, för att de skulle köpa lotter.

Vidare skulle utrönas hvarför Operan endast laborerade med 4 1/2 million (Nord. Familjebok) under det Dramaten behöfde 20 millioner; därpå skulle Dramatens lotteri-affärer granskas: för hur mycket lotter blifvit sålda; hur mycket utfallit som vinster; hur mycket återstod och hvartill öfverskottet blifvit användt; efterses om huset kostat 6 millioner; om Personne och Fredriksson äro skyldiga återbörda staten 1:0 olagligt efterskänkt hyra, då endast riksdag och regering kan skänka bort statsmedel, och om samma herrar såsom privatmän haft rätt att lyfta medel från Dramatiska Teaterns lotteri.

Att en revision är nödvändig, det är säkert; ty det går mycket tal om dessa institutioner; och är det osant, så bör det vederläggas. Jag har gifvit luft åt detta tal för att få det pröfvadt, och jag reserverar mig till protokollet. Har jag blifvit missledd af oriktiga uppgifter, så skall jag rätta dem!

Teaterns värsta konkurrent är nog fortfarande operetten. Jag är uppfödd under operettens glansdagar, då archi-demonen Offenbach höll på att förrycka mänskligheten. Som en Aristofanes bebådade han undergången af en kultur, och efter Sedan gick också hans stjärna ner med andra kejsardömet. Han kunde ha lefvat under romerska kejsardömet likaväl, ty han upplöste Grekiska skönhetsidealet så, att vi trodde man aldrig kunde läsa Homer eller Virgilius mera. Redan i öfre sjunde klassen råkade både lärare och lärjungar i löje när namnen Orfeus eller Achilles förekommo; men efter 1890, då Glucks Orfeus gick med storm på Operan i Paris var löjet slocknadt, och Gluck steg upp ur grafven dödande det som redan var dödt. Och i Boitos Mefisto trädde Goethes Helena fram utan att en tanke rycktes åt sidan på Den Sköna från Bouffes och Gaité. (Offenbach lämnade dock ett testamente efter sig i Contes de Hoffman där han lämnar negationen och gör något positivt skönt).

Det fanns en viss storhet i mästarens förnekelse, som både var riktad mot den urartade operan, och mot historia,

stat och samhälle. Som musik återigen är det nidingsdåd, ty motiven äro stulna ur de störstes verk, från Sebastian Bach till Beethoven, men så skickligt omkastade att man först vid åhörandet af mästerverken, ser Mefistofeles sticka fram de spetsiga öronen, Epigonerna fortsatte förödelseverket systematiskt, och fastän jag icke på 30 år besökt operett, händer än i dag vid hörandet af Bach, Haydn eller Beethoven (Mozarts kvintileringar på Haydn vill jag inte höra!) att njutningen störes af reminiscenser från — operetten. Jag vill icke peka på ställena för att icke förstöra för andra, men i själfva Haydns Sieben Worte har man stulit till ***, i Beethovens sonater likaså, och en viss kuplett gör det omöjligt för mig att höra 9:e symfoniens sista sats. Operetten tar upp allt det banala som ligger på botten hos en trött människa; och den försvagade blir bokstafligen öfverfallen af dessa onda musikaliska tankar, så att han förföljes af dem, störes af dem i sina största ögonblick, då de blanda sig i hans allvar och hans andakt till och med.

Efter Offenbach är operettkompositören och hans medbrottsling rena yrkestjufvar, och de spela bara på ett motiv: att förlöjliga det, som äfven hos den mest kallhamrade skeptiker brukar hållas i en viss helgd, en viss dag i hans lif, då han grundar hem och familj och hängifver sig naivt åt en illusion, som dock äger något af evighetens verklighet i sig. Man hör icke ostraffadt en operett, ty den är suggestiv som det onda; och man går som ett medium åt den okände kompositören, kännande danstag i kroppen när han rycker på trådarna; man blir bokstafligen smittad, och den som vill hålla sig fri, självständig, oberörd till sin person, han aktar sig för virus, i synnerhet om han går med öppna sår. Det är icke oskyldigt, därför att det är beslöjadt af dyrbara toaletter och en läcker instrumentering; det är inte kvickt, ty det är idiotiskt att skratta åt det, som man i dagliga lifvet tar så allvarligt, kanske tragiskt. Hellre då en biograf eller en oskyldig cirkus med vackra hästar och tokroliga clowner om man behöfver en harmlös förströelse! Men operettfursten fruktade den oskadliga cirkus, och fick förbud på den om vintertid, hvilket icke kan kallas sund

konkurrens, att påtrycka publiken dålig smak, en smak som likvisst åtnjutit allra högsta uppmuntran då både byggherren och operett-fursten blefvo bålde riddare, och institutet upp-kallades efter den sist byggda kyrkan.

Detta upplefde vi, go' vänner af Intima Teatern; och när vi sökte spela refuserade tragedier, behandlades vi som nidingar. Operett-fursten intervjuades, för att en upplyst sam-tid skulle få höra hans upplysta omdöme om våra tragedier; och när han riste sitt hufvud, så rynkade det bildade sam-hället (och pressen) på näsan — åt oss!

Operetten har blifvit auktoritet! Det är tid att vi akta oss!

Emellertid och slutligen: Att drifva teater i Stockholm är en riskabel affär. Så här ställer sig saken enligt de in-vigdes erfarenhet. Oktober och november äro bra månader, december omöjlig, januari—april bäst, maj—september omöj-liga. Det är således bara 6 månader teatern egentligen lönar. Men så kommer annat till: måndagen är en dålig dag, tis-dagen halfdålig, torsdag och fredag skapliga. På lördag och söndag anses en teater kunna dra sig fram. Alltså för att kunna arbeta halfva året, och ändå med Tyko Brahedagar ini, skall personalen aflönas hela året, och därför, säger man, måste biljettprisen vara så höga. Det är ju rimligt, men det är en farlig affär.

I Köpenhamn går det an att spela opera och drama i samma hus. Köpenhamnarne äro rikare än vi, men för-ståndigare. Möjligen tvingas vi af nöden att också bli för-ståndiga, men sent omsider!

I Kristiania byggde norrmännen ett tempel åt De Foster-ländska Sånggudinnorna (Patriis Musis). Men när det icke lönade, måste operetten draga in, och Offenbachs usla Brigands är repertoarpjes.

Vi ha sett operetten ett ögonblick stå på lur i Opera-farstun, då det skulle bli samarbete mellan Oskarsteatern och Operan. Hotas Dramaten af samma öde, då är bäst söka räddning i god tid! Men nationen som lär äga rätt att sig själf beskatta, bör då se till att den icke blir be-skattad af bolag, konsortier eller ministrar, utan af riksdag och regering, som äro rätt forum!

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 23082 0547

INTIMA TEATERNS

PUBLIKATIONER AF

AUGUST STRINDBERG

1. **MEMORANDUM** till medlemmarna af Intima Teatern. Andra upplagan. *Pris 50 öre.*

2. **HAMLET.** Ett minnesblad på årsdagen den 26 november. *Pris 50 öre.*

3. **JULIUS CÆSAR.** Shakespeares historiska drama jämte några anmärkningar om kritik och skådespelarens konst samt ett tillägg om teaterkrisen och teatertrasslet. *Pris 50 öre.*

TRYCKT HOS
BRÖDERNA LAGERSTRÖM
STOCKHOLM 1908